REVUE DES ARCHÉOLOGUES HISTORIENS D'ART ET MUSICOLOGUES DE L'UCL

PUBLICATION DE L'ASSOCIATION DES ARCHÉOLOGUES, HISTORIENS D'ART ET MUSICOLOGUES DE L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN (UCLOUVAIN)

LOUVAIN-LA-NEUVE
N° 7 • 2019
ISSN : 1781-0108

CORRESPONDANCE / MAIL

Association des Archéologues, Historiens d'art et Musicologues de l'Université catholique de Louvain
Collège Érasme, Place Blaise Pascal 1
BE-1348 Louvain-la-Neuve
Belgium

COURRIER ÉLECTRONIQUE / E-MAIL

arhimu@hotmail.com

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION / DIRECTOR

Pierre DECOURCELLE, rue Boulière 6, BE-7542 Mont-Saint-Aubert

ÉDITEUR RESPONSABLE / EDITOR

Dominique VERHAEGEN, avenue des Capucines 15, BE-1342 Limelette

COMITÉ SCIENTIFIQUE POUR CE NUMÉRO/ SCIENTIFIC COMMITTEE

Pierre Decourcelle, Ralph Dekoninck, Robert Donceel (†), Ludovic Nys, Jacques Toussaint, Dominique Verhaegen, Pauline Voûte, Bernard Wodon

ÉCHANGE / EXCHANGE

Association des Archéologues, Historiens d'art et Musicologues de l'Université catholique de Louvain
Collège Érasme, Place Blaise Pascal 1
BE-1348 Louvain-la-Neuve
Belgium

La revue est distribuée gratuitement aux membres de l'*Association des Archéologues, Historiens d'art et Musicologues de l'Université catholique de Louvain.*

Cette revue se commande à l'adresse ci-dessus. Prix de ce numéro (frais de port et emballage inclus) :
– Belgique : 45,50 €
– Europe : 52,50 €
– Pour les autres pays : 58,00 €
IBAN : BE28 0003 2535 9420
BIC : BPO TBE B1

Le donneur d'ordre effectuera le transfert financier sans charges pour le bénéficiaire.

This publication is distributed free of charges to the members of the *Association des Archéologues, Historiens d'art et Musicologues de l'Université catholique de Louvain.*

Non-members can purchase it from the address above. Price (including packing and postage) :
– In Belgium : 45,50 €
– In Europe : 52,50 €
– In other Countries : 58,00 €
IBAN : BE28 0003 2535 9420
BIC : BPO TBE B1

Extra bank costs will be charged to the customer.

SOMMAIRE

IN MEMORIAM

PROTOCOLE DE PUBLICATION

Michel Bouillon

peintre tournaisien du XVIIe siècle*

Nathalie Fraquet**

Que connaît-on de la peinture dans les anciens Pays-Bas méridionaux au XVIIe siècle en dehors de l'impressionnante production des maîtres anversois, de celle de Liège également, de même que de quelques villes de Flandre et du Brabant telles que Gand, Bruges, Bruxelles ou Malines ? Comme souvent, l'attention s'est portée jusqu'ici sur les grands centres, laissant dans l'ombre ceux, plus petits et *a priori* moins actifs. On ne prête qu'aux riches ! Il est toutefois, au nombre de ces laissés pour compte, un cas digne d'intérêt au regard de ce que l'on sait avoir été son rayonnement aux siècles précédents. Patrie au XVe siècle de Robert Campin, de Rogier van der Weyden et de Jacques Daret, Tournai paraît bien être alors passée au second, si ce n'est au troisième plan[1], du moins est-ce bel et bien là la vision qui émerge d'une historiographie locale focalisée sur les derniers siècles du Moyen Âge, non dénuée d'un chauvinisme certain. C'est que, pour cette époque consécutive à la furie iconoclaste d'août 1566, notre connaissance de la peinture tournaisienne, pour l'essentiel, se limitait à la litanie des noms contenus dans le registre des peintres qui consignait, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, les inscriptions en apprentissage et les accessions à la maîtrise du métier. Si seuls, en 1941, furent édités *in-extenso* les folios relatifs aux grands noms du XVe siècle, les listes complètes des peintres repris sous ces rubriques n'en avaient pas moins déjà été publiées, en 1888, par Amaury de La Grange et Louis Cloquet dans leurs très vieillies, mais incontournables, « Études sur l'art à Tournai »[2]. En dehors de ces informations de première main, l'apport des documents, dans l'ensemble, s'avère assez maigre et quoi qu'il en soit d'un intérêt souvent très indirect. Tel état de la documentation s'explique bien sûr par la destruc-

* Cet article a été rédigé dans le cadre d'une thèse de doctorat dirigée par le professeur Ludovic Nys de l'Université de Hauts-de-France, Valenciennes.

** Doctorante à l'Université polytechnique de Hauts-de-France (Valenciennes), laboratoire CRISS (Centre de Recherche Interdisciplinaire en Sciences de la Société). Email : craddle-289@hotmail.fr

1. Pierre-Yves Kairis, *Bilan d'une enquête : pour une reconsidération de Frans Pourbus l'Ancien*, dans Monique Maillard-Luypaert (dir.), *Frans Pourbus l'Ancien. Les panneaux peints pour l'abbatiale Saint-Martin. Histoire, iconographie, style, technique, restauration*, Bruxelles : Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA), 2017, (Scientia Artis, 14), p. 212-216, ici p. 212.

2. Amaury de La Grange, Louis Cloquet, *Étude sur l'art à Tournai et les anciens artistes de la ville*, dans *Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai* (*MSHLT*), t. 21, 1888. Amaury de La Grange, qui se chargea des dépouillements d'archives pour cette première synthèse, est le premier à avoir exploité ce registre du métier, entre-temps disparu dans le bombardement et l'incendie du dépôt communal en mai 1940, mais il semble que les données qui y sont livrées ont, pour certaines d'entre-elles du moins, été parfois réduites et adaptées. Il ne s'agit là manifestement pas d'une édition au sens rigoureux et scientifique du terme. Des différences significatives peuvent d'ailleurs être relevées avec l'édition que, de son côté, a produite Joseph De Smet pour l'ouvrage qu'il a cosigné avec Émile Renders, consacré celui-ci à la problématique Campin, Flémalle, Van der Weyden. Cf. Émile Renders, Joseph De Smet, *La solution du problème van der Weyden – Flémalle – Campin*, 2 volumes, Bruges : C. Beyaert, 1931.

tion des archives tournaisiennes en mai 1940, de même que par l'intérêt moindre que les érudits du XIXe et du début du XXe siècle portèrent à tout ce qui ne concernait pas le grand siècle de Van der Weyden, traditionnellement tenu pour l'une des pages les plus glorieuses de la cité scaldienne. Mais il est une autre explication qui tient, celle-ci, au contexte socio-économique de l'époque : Anvers, dont la réputation artistique n'est plus à rappeler, exportait tous azimuts, et notamment à Tournai, siège d'un puissant évêché et d'un chapitre cathédral prestigieux. Exception faite du grand retable du maître-autel de l'abbaye Saint-Martin (1574), œuvre du Brugeois François Pourbus l'Ancien[3], les grandes peintures liturgiques, celles en particulier qui se trouvent aujourd'hui encore conservées à la cathédrale Notre-Dame, étaient toutes d'importation anversoise. Ce fait doit être souligné, car il nous renvoie *a contrario* une image toute différente, autrement plus confinée, de ce que doit avoir été la production picturale locale, limitée celle-ci à une clientèle bourgeoise dont les moyens n'étaient en rien comparables aux possibilités financières des puissants mécènes alors attachés aux grandes institutions ecclésiastiques tournaisiennes. Or ces acquisitions de peintures, réalisées du vivant de leurs commanditaires ou acheteurs, n'ont fort logiquement laissé que peu de traces dans les archives, et les documents en l'espèce des listes de legs dans les testaments, des inventaires après décès, de certains contrats, seuls susceptibles de contenir des mentions utiles, parfois très précises, ont eux-mêmes disparu pour la plupart durant la Seconde Guerre mondiale. Telle est là aussi assurément l'une des raisons du peu d'intérêt qu'ont jusqu'ici accordé au cas tournaisien les spécialistes de la peinture du XVIIe siècle dans nos régions.

Dans ce paysage clairsemé de la peinture à Tournai, un nom cependant émerge, celui du peintre Michel Bouillon[4]. Son atelier paraît avoir alors joui d'une belle notoriété, du moins si l'on en croit la provenance non tournaisienne de certains de ses apprentis. Les quelques documents qui nous sont parvenus, sans doute, restent à son propos peu diserts, mais sa production n'en est pas moins relativement bien cernée. Plus d'une soixantaine d'œuvres ont été repérées, dont plus d'une vingtaine sont signées, autour desquelles il a été possible de rassembler un corpus stylistiquement cohérent. La plupart sont des natures mortes, certaines des scènes bibliques ou des compositions religieuses, traitées dans une veine ornementale avec bouquets et couronnes de fleurs, un genre promis à un large succès, qui répondait manifestement au goût d'une large clientèle privée. La nature même de ces œuvres identifie clairement le profil sociologique de commanditaires issus de la bourgeoisie urbaine, dont rien à ce stade toutefois ne permet de déterminer s'ils furent ou non originaires en priorité de Tournai même et de son hinterland.

Données biographiques

Si l'on en croit le registre des peintres de Tournai, Michel « de Boulion » serait né à *Hair*[5]. Prudents, Amaury de La Grange et Louis Cloquet qui, les premiers, exploitèrent le document ont sans plus proposé d'y lire « Aire »[6], un toponyme dans lequel certains auteurs, à leur suite[7], n'ont quant-à-eux pas hésité à reconnaître le village d'Ère, situé à quelques kilomètres seulement au sud de la ville. Telle identification est pour le moins sujette à

3. Monique MAILLARD-LUYPAERT, *op. cit.* en note 1.
4. Il s'agit de l'un des seuls Tournaisiens signalés dans la littérature plus générale. Notamment, Emmanuel BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, t. 2, nouvelle édition refondue, Paris : Gründ, 1999, p. 643.
5. Registre probablement détruit lors du bombardement de mai 1940. Cf. à ce propos, Amaury DE LA GRANGE, Louis CLOQUET, *op. cit.* en note 2, p. 74 et 170.
6. *Ibidem*, p. 171 note 3 (à propos du dernier fils de Michel Bouillon) : « *Un chanoine de Namur, Clauset du Moulin, laissa au doyen de cette ville un petit tableau représentant* un pot à vin de terre ouvragée et de perdrix et oysillons morts. *C'était, comme le dit le testateur,* une petite peinture faite du peintre Boulle. *M. l'archiviste Van de Casteele interprète ce nom comme étant celui de Jean (lisez Michel ?) Bouillon d'Ère (lisez d'Aire)* ».
7. Théodore BERNIER, *Dictionnaire géographique, historique, archéologique, biographique et bibliographique du Hainaut*, Mons : Hector Manceaux, 1891, p. 365-366 ; Louis CLOQUET, *Tournai et Tournaisis*, Bruges : Desclée de Brouwer, 1906, p. 365-366 ; Louis PION et Irène PION-LEBLANC, *Catalogue des peintures et des sculptures*, Tournai : Musée des Beaux-Arts, 1971, p ; 14 ; Jean DEROUBAIX, *Le Dictionnaire du Hainaut*, Mouscron : Imprim'tout, 1989, p. 212 ; Irène PION-LEBLANC, *Peintres de Tournai, natifs ou adoptés*, Tournai : Musée des Beaux-Arts, 1978, p. 13-14 ; Gérard LAMOTTE, *Michel Bouillon, un peintre d'origine éroise*, dans *Bulletin d'information du Cercle d'histoire de la vallée du Rieu de Barges*, 11 mars 1996, p. 26-30.

caution. L'information, en effet, est tirée de la mention relative à la réception à la maîtrise de l'artiste, à la date du 18 novembre 1638[8], or dans la liste desdites réceptions répertoriées dans les « Études sur l'art à Tournai » figurent nombre d'autres peintres dont est également précisée l'origine, ainsi, pour le XVIIe siècle, en 1612 Michel Floris, donné pour être de Gravelines, en 1626 Jean Jennevier, de Saint-Amand, Martin Goos, d'Anvers, et Maximilien Cornet, de Carvin, en 1629 Daniel François Hagens, d'Anvers, en 1634 Jean Van Damme, de Gand, en 1639 Arthus Bertholdo, d'Anvers, etc., mais aussi, tous natifs de Tournai ceux-ci, Jean Hoghe en 1642, Jean Rousée en 1672, Jacques Coulon en 1673, Christophe Maire et Martin Climpalin en 1674, Jacques-François du Mortier en 1677, etc. À la lecture des différentes localités ici reprises, il est douteux que le toponyme d'« Hair » ait été celui d'un petit village à proximité immédiate de Tournai. Ne faut-il y reconnaître plus vraisemblablement une localité d'une certaine importance, sans doute la ville d'Aire-sur-la-Lys, en Artois, à mi-distance entre Arras et Saint-Omer ? Un autre élément plus encore mérite ici d'être souligné : la mention relative à la réception à la maîtrise de Michel Bouillon n'était semble-t-il, dans ledit registre, précédée d'aucune autre qui concernât son entrée en apprentissage chez un maître du cru. Une information qui pourtant aurait dû normalement s'y trouver à la date de 1634 si, comme le prévoyaient les règlements du métier, ledit artiste avait, durant quatre ans, suivi sa formation chez un peintre de la ville[9]. Se pourrait-il que, disposant déjà de la maîtrise du métier dans une autre ville, il ait ensuite cherché à l'acquérir à Tournai, avec l'intention d'y conquérir une clientèle plus large et mieux nantie ? La liste publiée par Amaury de La Grange et Louis Cloquet, il est vrai, voit cités certains peintres qui, ceux-ci, sont explicitement donnés pour être déjà en possession de la maîtrise en leur ville d'origine, ainsi en 1642 Louis Brisse, « natif et maître de Douai », ou encore, en 1665, Jean-Baptiste Liart, « maître de Gand », ce à quoi il n'est ici fait nulle allusion. Faut-il en déduire que Michel Bouillon avait commencé son apprentissage ailleurs et qu'il l'aura terminé à Tournai, où il était entre-temps venu s'installer ?

L'arrivée tardive du peintre à Tournai, peut-être, est corroborée par ce que l'on sait de sa vie personnelle. Michel Bouillon était alors semble-t-il marié depuis peu puisque le 26 septembre 1639, son épouse, probablement une Le Ricq[10], accoucha d'un premier fils prénommé Jean[11]. Faut-il voir là l'une des raisons de son installation dans la ville ? On sait par ailleurs que dès le début de cette même année, très peu de temps après y avoir acquis la maîtrise du métier, il y disposait déjà d'un atelier[12]. Le registre des peintres nous apprend en effet que dès le 3 mars de cette même année, il prit en apprentissage un certain Nicolas de la Valle, originaire de Lille[13].

Le 27 janvier 1641 naquit son deuxième enfant, une fille, à qui fut donné le prénom de Marie[14]. Trois ans plus tard, le 24 novembre 1644, le peintre prit comme nouvel apprenti un certain Jean del Motte (de Le Motte), fils de Jacques, non cité celui-ci dans le registre des peintres[15]. Ce jeune artiste est à ne pas confondre avec le peintre Jean-François de Le Motte, célèbre pour ses natures mortes en trompe-l'œil, qui était quant-à-lui le fils d'un Jean de Le Motte, peintre lui aussi, et accéda à la maîtrise du métier le 23 novembre 1653[16]. D'une

8. Amaury DE LA GRANGE, Louis CLOQUET, *op. cit.* en note 2, p. 74.
9. Rappelons que les ordonnances du métier de 1480, toujours en vigueur au XVIIe siècle, fixaient à une durée de quatre ans la formation des jeunes peintres chez un maître. À ce propos, Alphonse GOOVAERTS, « *Les ordonnances données en 1480, à Tournai, aux métiers des peintres et des verriers (auxquels étaient affiliés ceux des enlumineurs, des peintres de cartes à jouer, de jouets d'enfants, de papiers de tenture et sur verre, des badigeonneurs à la colle et des mouleurs* », dans *Bulletins de la Commission royale d'Histoire*, 5e sér., t. 6, 1896, p. 97-182.
10. Voir la note 61.
11. Tournai, Archives de l'État [AET], Registres paroissiaux, Tournai, paroisse Saint-Brice. Index alphabétique des baptêmes (1600-1796), p. 167 [microfilm ; le registre a disparu].
12. Amaury DE LA GRANGE, Louis CLOQUET, *op. cit.* en note 2, p. 170.
13. *Ibidem*, p. 80.
14. *Supra* en note 11.
15. Amaury DE LA GRANGE, Louis CLOQUET, *op. cit.* en note 2, p. 80. Tout porte à penser que ce Jacques de Le Motte n'était pas peintre.
16. À ce propos, Bodo VISCHER, *The Sounds of Time, Jean François de le Motte. Still Life with an Air de Cour by Jehan Planson*, Petersberg : Michael Imhof, 2014.

génération plus ancienne, ce Jean de Le Motte, père de Jean-François, n'était autre sans doute que le Jean qui, entré comme apprenti chez le peintre Jean Beaurepaire en date du 1er juin 1616, avait obtenu la maîtrise du métier le 30 octobre 1619[17] et est signalé en qualité de sous-doyen de la guilde des peintres et orfèvres en 1639 et 1640[18]. Tout porte à penser que le Jean reçu en apprentissage chez Michel Bouillon fut plus probablement un neveu de ce Jean, reçu à la maîtrise en 1619, et donc un cousin de l'illustre Jean-François de Le Motte.

Le 26 novembre 1648, à une date où Jean de Le Motte, fils de Jacques, devait avoir achevé depuis peu sa formation, Michel Bouillon prit comme apprenti un certain Charles de Fiennes originaire de Saint-Omer[19]. Lui succédera, le 17 juillet 1653, un certain Jean Mourckerque, natif de Courtrai[20]. C'est durant cette période, en 1651, que fut exécutée la seule commande du peintre qui nous soit documentée : quatre grandes compositions pour l'église Saint-Brice, sur la rive droite de l'Escaut où il résidait alors. L'information nous est livrée en 1775 par l'almanach (alias le Calendrier dit « de 1775 ») d'un dénommé « Cardinal »[21], à identifier au peintre et restaurateur de tableaux Jean-Auguste Druon Cardinael qui avait obtenu la maîtrise du métier des peintres en 1755[22]. La première toile, une *Visitation* inspirée de Rubens[23], se trouvait à l'autel de Notre-Dame de Bonsecours ; elle avait été payée au peintre mille livres. La deuxième, sur l'autel de saint Marcoul, représentait le saint revêtu en habit de chœur, guérissant les scrofuleux en la commune de Corbigny (Reims) où, durant des siècles, se rendaient pour y faire leurs neuvaines les rois de France à l'issue du Sacre[24]. Ces deux toiles[25], insérées dans des retables-portiques, ont péri dans l'incendie de l'église en mai 1940 (fig. 1). Localisé à l'origine dans le fond du chœur, le troisième tableau mettait en scène quant-à-lui la *Chute des réprouvés* ; il aurait été par la suite transféré à la cathédrale Notre-Dame. Faut-il y reconnaitre la composition contemporaine de la *Chute des Anges rebelles* attribuée au peintre Ghislain-François Ladam[26] ? En l'état de la documentation et de l'étude encore à faire de la seule autre œuvre authentifiée de ce peintre tournaisien du XVIIe siècle, un *Saint Luc peignant la Vierge* récemment racheté à un collectionneur de la région parisienne, aujourd'hui à la cathédrale[27], la

17. Un autre Jean de Le Motte était rentré en apprentissage chez Jean, son père, le 4 juin 1622. Il est probable qu'il se soit agi d'un autre fils du Jean, maître en 1619, et donc du peintre Jean-François de Le Motte, à l'évidence son cadet. Pour les obtentions de la maîtrise du métier dans les années 1600, cf. Amaury DE LA GRANGE, Louis CLOQUET, *op. cit.* en note 2, p. 73-74 ; pour les entrées en apprentissage : *Ibidem*, p. 79-81.
18. Hypothèse formulée par Amaury DE LA GRANGE, Louis CLOQUET, *ibidem*, p. 173.
19. *Ibidem*, p. 80. On notera ici que Saint-Omer, en Artois, est située à peu de distance d'Aire-sur-la-Lys, ville d'où était peut-être originaire Michel Bouillon.
20. *Ibidem*.
21. Comme l'indique : François HIERNAUX, *Inventaire de tous les objets composant le mobilier de l'Église et de la Sacristie de Saint Brice*, juillet 1861, Tournai, Archives et Bibliothèque de la Cathédrale de Tournai, Fonds des Paroisses, Saint-Brice, Ms. 21/2.
22. Amaury DE LA GRANGE, Louis CLOQUET, *op. cit.* en note 2, p. 75. Également cité dans Emmanuel BÉNÉZIT, *op. cit.* en note 4, t . 3, nouv. éd. refondue, Paris : Gründ, p. 29.
23. François HIERNAUX, *op. cit.* en note 21 ; Eugène-Justin SOIL DE MORIAMÉ, *Inventaire des objets d'art & d'antiquité, existant dans les édifices publics des communes de l'arrondissement judiciaire de Tournai*, 5 tomes, Charleroi : Province de Hainaut, 1923-1926, ici t. 3, 1924, p. 179, n° 1259.
24. Œuvre reproduite dans Marc BLOCH, *Les rois thaumaturges*, Paris : Gallimard, 1983, p. 287 ; Eugène-Justin SOIL DE MORIAMÉ, *ibidem*, p. 179, n° 1260.
25. *Ibidem*, p. 135-183.
26. Ghislain-François Ladam, *La Chute des Anges Rebelles*, 1690-1700, huile sur toile, 400 x 315 cm, Tournai, Cathédrale Notre-Dame. Cf. Eugène-Justin SOIL DE MORIAMÉ, *ibidem*, t. 2, 1924, p. 107, n° 366 ; Charles-Joseph VOISIN, *Description des meilleures peintures et sculptures qui se trouvent dans les églises de Tournai*, dans *Bulletins de la Société historique et littéraire de Tournai*, t. 11, 1866, p. 194-320, ici p. 227. Saint Michel se trouve au sommet d'un amoncellement de corps non ailés. Il enfonce sa lance dans l'un des corps.
27. Ghislain-François LADAM, *Saint Luc peignant la Vierge*, 16(5)9, huile sur toile, Tournai, Cathédrale Notre-Dame. Cf. Charles-Joseph VOISIN, *ibidem*, p. 224 ; Amaury DE LA GRANGE, Louis CLOQUET, *op. cit.* en note 2, p. 176-177 note 1 ; Amaury DE LA GRANGE, *Les Ladam, artistes tournaisiens*, dans *Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai*, t. 23, 1890, p. 385-392, ici p. 389. Saint Luc est représenté de profil au centre de la composition. Il observe la Vierge et l'Enfant apparaissant dans les cieux, sur la partie gauche, au-dessus d'une toile sur un chevalet.
Cette œuvre fut rachetée à un collectionneur de Bures-les-Yvettes (Palaiseau), qui l'avait acquise d'un brocanteur qui en avait lui-même fait l'acquisition auprès d'un marchand du Nord de la France. À ce propos, Daniel DELECAUT, « *Le retour d'une œuvre de Ladam (XVIIe s.)* »



Figure 1. Michel Bouillon, *Saint Marcoul guérissant les scrofuleux*. 1651, huile sur toile, anciennement à Saint-Brice de Tournai, détruite dans l'incendie de mai 1940. © D'après Marc Bloch, *Les rois thaumaturges*.

question restera ouverte. L'almanach de « Cardinal », enfin, cite une quatrième et dernière toile de l'artiste, elle-même disparue. De format ovale, elle était à l'origine suspendue au-dessus d'un tableau donné pour être d'Isaac Van Oosten et représentait probablement une Trinité (*Dieu le Père en gloire et le Saint Esprit entouré d'anges*).

Le compte général de la ville nous apprend qu'en cette même année 1651, le peintre réalisa pour la chapelle de la halle échevinale de Saint-Brice divers travaux de peinture « *pour peintures par luy faictes* » qui lui furent payés 96 livres[28] ; ces œuvres, dont il n'est pas assuré qu'il s'agissait de toiles peintes, ont disparu avec la destruction de l'édifice à la fin de l'Ancien Régime. On n'en sait guère plus à propos du tableau de « l'Histoire de Saint-Rocq » qu'il peignit en 1653 pour le couvent des Récollets au quai Taille-pierre ; le paiement des 72 livres fut ici imputé sur le compte de tutelle d'un certain Jean Regnaut[29]. Le compte de l'ouvrage de 1655 signale ensuite l'exécution, pour la halle de Saint-Brice ici encore, de deux grands paysages de même que de la dorure de leurs châssis. L'artiste reçut pour ce travail 264 livres[30] ; ce montant, important si on le compare aux deux commandes précédentes, laisse entendre que ces peintures devaient être de grandes dimensions.

À l'automne de 1656, Michel Bouillon avait deux apprentis, Jean de Mourckerque, qu'il avait pris dans son atelier trois ans plus tôt, et François de Lisse, natif de Tournai, admis depuis peu, en date du 1er septembre[31]. En 1659, le 9 décembre, ce fut au tour de sa fille, Marie, alors âgée de dix-huit ans[32]. Durant un an, elle y suivit donc son apprentissage en compagnie dudit François de Lisse, jusqu'à ce que ce dernier fût lui-même remplacé par un certain Pierre Herren, fils de Gérard, le 14 juillet 1660[33]. Entre-temps, le 8 avril 1657, Michel Bouillon eut, d'un second lit semble-t-il, un troisième enfant, un garçon, à qui fut donné le prénom de Philippe-Joseph[34]. Outre le fait que sa fille Marie, second enfant de son premier mariage, était à cette date âgée de seize ans, on sait en effet, par la pièce d'un procès intenté en août 1664 devant l'officialité de Cambrai, que le peintre avait alors à sa charge, d'une seconde union y est-il précisé, plusieurs enfants, dont probablement ledit Philippe-Joseph alors âgé de sept ans. De cette descendance, on ne sait rien d'autre[35].

dans : *Bulletin d'information des Amis de la cathédrale de Tournai*, t. 12, automne 2017, p. 20-24.

28. Amaury DE LA GRANGE, Louis CLOQUET, *op. cit.* en note 2, p. 172, 219 : « *À maistre Michel Bouillon, peintre, pour peintures par luy faictes en la chapelle des halles de ceste ville, 96 lb.* ».
29. *Ibidem*, p. 172, 219-220 : « *A Michel Bouillon, pour ung tableau livré aux R. P. Récoletz, contenant l'histoire de Saint-Rocq, 72 lb.* ».
30. *Ibidem*, p. 172, 220 : « *À maistre Michel Bullion, peintre, pour avoir faict, pour la halle S. Brixe, deux grands paysages, comme aussi païé la dorure des deux cassis, 264 lb.* »
31. *Ibidem*, p. 80.
32. *Ibidem*.
33. *Ibidem*.
34. *Supra* en note 11.
35. Cf. *supra* en note 40 : Lille, Archives départementales du Nord, 5 G 511, pièce datée du 22 août 1664 : « … *À cette considération, il vient faire son humbles soubmission, advouer sa faute, et supplier toutes humilités mondit seigneur Official du permis de luÿ pardonner, et luÿ enjoindre pour pénitences quelques œuvres pieuses, en considération qu'il est chargé de plusieurs enfans, en seconde nopces, a mis signature icy apposée.* »

À la même époque, Michel Bouillon intervint, sur commande du magistrat urbain, pour l'exécution de décors peints. Un compte particulier de 1660 le voit cité à propos d'un montant de 240 livres « *pour avoir peint les quatre faces pour servir de feu de joye* ». Il s'agissait probablement des quatre côtés, entièrement décorés, de la structure pyramidale du grand bûcher que la ville, au mois de mars, fit brûler à l'occasion de la paix signée entre Philippe IV d'Espagne, souverain des Pays-Bas, et Louis XIV. Le peintre fut par ailleurs payé dix livres pour le patron (*avoir désigné*) de la « machine servante » dudit feu de joie, sans doute quelque mécanisme utilisé pour la mise à feu et livré lui aussi aux flammes du bûcher[36]. Deux ans plus tard, en 1662, les consaux lui firent don de même qu'à « son associé peintre », à l'évidence son apprenti Pierre Herren, d'un vin d'honneur et d'un déjeuner en remerciement d'une grande toile peinte l'année précédente[37]. Cette œuvre, qui mettait en scène les « *feuz de joye et solemnitéz faictes à la publication de la paix dernière avec la France* », avait été exécutée sur le modèle d'un premier tableau de plus petites dimensions « *pour faire quelque pièce plus grand du mesme subject ou aultre* ». L'offre, qui portait aussi sur la réalisation de *model*[e]*s ou plants de bastimens, edifices ou fortifications* de la ville, Michel Bouillon la leur faisait, affirmait-il, à titre gracieux (*sans recognoissance*), non sans préciser à la suite toutefois qu'il espérait bien qu'on lui manifesterait en retour *la bontée de le tenir pour deschargé du taux de rachapt de garnison*[38], qu'on l'exonérât donc de l'impôt dû par les habitants ne souhaitant pas héberger chez eux des soldats de la garnison de la ville[39], ce qui lui fut accordé.

En 1663, le 5 novembre, Michel Bouillon accueillit comme nouvel apprenti Nicolas Chevaillié, fils de Jean[40]. L'année suivante, il eut une violente altercation avec son fils aîné, Jean, alors âgé de vingt-cinq ans. Les faits sont rapportés dans le document déjà évoqué émanant de l'officialité de Cambrai, l'instance ecclésiastique de recours dont relevait alors le quartier Saint-Brice sur la rive droite de l'Escaut. La dispute aurait éclaté un dimanche (non précisé), vers quatorze heures. Surpris et furieux de découvrir son fils, dont il n'avait plus de nouvelles depuis bien longtemps, revêtu d'habits de sous-diacre, le peintre lui aurait porté en public plusieurs coups violents dans le dos. Déféré devant l'official, le peintre fit acte de repentance et présenta officiellement ses excuses au doyen de Saint-Brice le 22 août 1664[41] ; il fut condamné pour sa pénitence à faire divers dons à des œuvres pieuses de la paroisse. L'année suivante, on le retrouve à propos de l'exécution de « blasons funéraires » aux armes d'un certain G. Bachy[42], probablement des écus destinés à la cérémonie funèbre ou éventuellement des obits, donc peints bien après le décès[43]. Le 15 mars 1666, il prit pour nouvel apprenti un certain François Plateau, fils de Nicolas[44].

À la fin du printemps de 1667, les événements se précipitèrent. Les troupes françaises qui faisaient mouvement depuis quelque temps à partir du sud pénétrèrent dans Tournai dans la nuit du 20 au 21 juin ; le 23, elles s'en étaient définitivement rendu maîtres. La ville passait ainsi désormais sous l'autorité de la Couronne et allait le rester jusqu'en 1709[45]. Deux jours plus tard, le 25 juin à dix-neuf heures, Louis XIV fit son entrée solennelle par la

36. Amaury DE LA GRANGE, Louis CLOQUET, *op. cit.* en note 2, p. 220 (compte du feu de joie de 1660).
37. *Ibidem*, p. 171 et 220 (compte de l'ouvrage de 1662).
38. Registre des consaux, à la date du 29 mars 1661. Cf. *Ibidem*, p. 220.
39. À propos de cette contribution obligatoire dite « rachat de la garnison », voir en particulier : Fernand DESMONS, *Études historiques, économiques et religieuses sur Tournai durant le règne de Louis XIV*, dans *Annales de la Société d'histoire et d'archéologie de Tournai*, nouvelle série, t. 9, 1905, p. 1-279, ici p. 61-62. Également : IDEM, Les casernes à Tournai, dans *Revue tournaisienne*, t. 2, 1906, p. 198-202 ; t. 3, 1907, p. 17-20 ; 39-42, ici t. 2, p. 198-199.
40. Amaury DE LA GRANGE, Louis CLOQUET, *op. cit.* en note 2, p. 80.
41. Lille, Archives départementales du Nord, 5 G 511, feuillet n° 1.
42. Peut-être le Gilles de Bachy, baptisé en l'église Saint-Quentin le 5 octobre 1612, dernier enfant repéré de l'échevin de Saint-Brice et du Bruille et conseiller du roi auprès le bailliage de Tournai et Tournaisis Jean de Bachy et de Catherine Roman († 13 juin 1646). Cf. Paul-Armand DU CHASTEL DE LA HOWARDERIES-NEUVIREUIL, *Notices généalogiques tournaisiennes dressées sur titres*, t. 1, Tournai : Vasseur-Delmée, 1881, p. 148.
43. Amaury DE LA GRANGE, Louis CLOQUET, *op. cit.* en note 2, p. 172.
44. *Ibidem*, p. 80.
45. Pour un survol des événements : Paul ROLLAND, *Histoire de Tournai*, Tournai : Casterman, 1956, p. 227.

porte de Cocquerelle, dite de Lille[46]. L'événement, conformément à une tradition qui remontait à l'époque des Habsbourg, donna lieu à un feu de joie et à divers travaux d'ornementation, au nombre desquels l'érection, au long du parcours royal, en direction de la salle des Consaux, de structures éphémères en l'espèce d'arcs triomphaux, au décor desquels participèrent les peintres Grégoire Ladam, Jean de Le Motte et Antoine de Berlaimont[47]. En 1670, le traité d'Aix-la-Chapelle (2 mai 1668) ayant confirmé l'annexion par la France des villes frontières des Pays-Bas, le roi émit le souhait de visiter officiellement ses nouvelles possessions. Il s'y rendit en compagnie de la reine et du dauphin et, le 16 mai, fit son entrée solennelle cette fois via la porte Saint-Martin où, à sa demande, ne furent présents que les consaux. Il rejoignit ensuite l'abbaye toute proche où devaient se tenir les audiences accordées aux membres du chapitre cathédral, du conseil souverain, du magistrat de la ville, des états de Tournai et Tournaisis et du grand bailliage[48]. Désireux de ne pas être en reste vis-à-vis de Lille qui, peu auparavant, avait fait grand honneur au roi, les consaux n'en avaient pas moins décidé dès le 9 du même mois de procéder à d'importants travaux d'embellissement. On fit appel à plusieurs peintres, dont Michel Bouillon et Jean de Le Motte, qui furent mis en charge de divers travaux de décor[49] destinés aux sept portes de la ville (sept grands tableaux aux armes de France et de Navarre)[50], aux arcs triomphaux érigés à proximité du beffroi et en la rue des Maux (trois compositions de plus grandes dimensions)[51], au-devant de l'entrée de l'abbaye Saint-Martin (polychromie de sa structure architecturée)[52], au portail de l'hôtel du gouverneur de la place, le seigneur de Renouard[53], et aux trois grandes arcades de la cour d'honneur du collège des Jésuites[54]. On leur confia également le nettoyage et la polychromie de huit grandes figures et d'ornements des dits arcs et du feu de joie prévu pour l'occasion[55], de même que de chronogrammes « *à la louange* » du roi et du dauphin peints sur des « *cartons blans* », pour le prix de douze livres[56].

Peu d'informations nous sont parvenues sur les dernières années d'activité du peintre. On sait tout au plus que le 21 avril 1677, il prit comme apprenti un certain Gérard Delvigne, fils d'Antoine[57]. À cette date, le premier enfant supposé de son second lit, Philippe-Joseph, achevait en son atelier son apprentissage qu'il avait commencé à seize ans, en 1673. Tel est du moins ce qu'il est permis de déduire de sa réception comme maître du métier, le 15 septembre 1677[58], soit très exactement onze jours après le décès de son père[59], alors âgé proba-

46. Pour une relation détaillée de ces événements : Amaury DE LA GRANGE, *Les entrées de souverains à Tournai*, dans *Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai*, t. 19, 1885, p. 7-321, ici p. 215-224.
47. Ces indications sont reprises à un compte spécial dressé à l'occasion de la joyeuse entrée de 1557, dit communément « compte du feu de joie », édité dans *ibidem*, p. 225-231 (mentions relatives à ces peintres, p. 227-230).
48. *Ibidem*, p. 232-238.
49. Signalé dans Claudia SALVI, *D'après nature. La nature morte en France au XVIIe siècle*, Tournai : La Renaissance du Livre, 2000, p. 155.
50. Amaury DE LA GRANGE, Louis CLOQUET, *op. cit.* en note 2, p. 172 ; Amaury DE LA GRANGE, *op. cit.* en note 46, p. 239 : (compte particulier, dit « du feu de joie », de 1670) « … *pour avoir peinct sept grands tableaux pour les sept portes de la ville, représentants les armes de France et de Navarre, couronnes avecq les colliers de l'ordre, ung soleil avecq l'escripteau Nec pluribus impar, au pris de quarante livres la pièce, porte deux cents quattre-vingt livres* … ».
51. *Ibidem*, p. 239-240 : « … *pour avoir encoire peinct de mesme sorte trois aultres plus-grandes pièches, contenantes six pieds de hault, pour poser sur les arches triomphaulx proche le Belfroid et à la rue des Maulx aux deux laies, au pris de cincquante deux livres la pièche, porte cent cincquante six livres* … ».
52. *Ibidem*, p. 240 : « … *pour avoir repeinct touttes les pièches de l'arche posé au-devant de la porte de l'abbaye de Sainct-Martin, porte quarante livres* … ».
53. Une grande composition aux armes du dauphin Louis, alors âgé de neuf ans. Cf. *Ibidem* : « … *pour avoir peinct les armes de monsieur le Dauphin, posées au-dessus de la porte de monsieur le Gouverneur, porte vingt livres* … ».
54. *Ibidem* : « … *pour avoir réfectionné et peinct diverses choses aux trois grandes arches des Jésuites, au pris de trente-six livres la pièche, porte cent et huict livres* … ».
55. *Ibidem* : « … *pour avoir nettoyées et peinct huict grandes postures pour orner les archves, et peinct diverses guidons bleu et blan avecq des chiffres du Roy couronnés, tant pour les arches que le feux de joye, porte vingt-huict livres* … ».
56. *Ibidem* : « … *pour avoir faict plusieurs chronographes à la louange de leurs Majestés et de monseigneur le Dauphin, sur des cartons blans, porte douze livres* … ». Compte particulier, dit « du feu de joie », de 1670. Ici : *Ibidem*, p. 239-240.
57. Amaury DE LA GRANGE, Louis CLOQUET, *op. cit.* en note 2, p. 81.
58. *Ibidem*, p. 74.
59. Archives de l'État à Tournai (AET), Registres paroissiaux : Tournai, Paroisse Saint-Brice, Actes de décès (mars 1673-août 1691), p. 78 [microfilm].

blement du début de la soixantaine[60]. Sa fille Marie, elle-même peintre, se mariera trois ans plus tard, le 5 juin 1680, avec un certain Jean-Baptiste Le Ricq, de la paroisse Saint-Nicolas, avec lequel elle était apparentée au troisième degré[61].

Les œuvres : essai de catalogue

Si l'on s'en tient à ces données biographiques, aux seules œuvres de sa main qui étaient encore conservées avant-guerre à Saint-Brice de même qu'à ce que nous apprend par exemple la description des peintures et sculptures des églises de Tournai, dite le « calendrier de 1775 », à propos d'un tableau peint par lui pour la cathédrale et qui représentait l'ange Gabriel conseillant à Joseph de fuir en Égypte[62], Michel Bouillon n'aurait réalisé, outre les travaux décoratifs exécutés sur commande de la ville, que des compositions religieuses. Il n'y a là rien de vraiment surprenant au regard de ce que l'on sait de la nature de ces témoignages et de l'apport, souvent tronqué, des archives s'agissant en particulier de la peinture et de l'activité des peintres. Ces documents ne livrent que des informations relatives aux institutions dont ils émanaient et ne reflètent donc logiquement que des réalités ressortissant à leur strict champ de compétences. Ainsi ne s'étonnera-t-on pas de ne rencontrer dans les comptes généraux ou particuliers de la ville que des mentions portant sur du décor, sur l'ornementation des arcs de triomphe érigés à l'occasion des joyeuses entrées des souverains en particulier, seuls types de commandes qu'était alors susceptible de passer aux peintres le magistrat urbain. Les comptes de fabrique et autres comptes des paroisses ne citent quant-à-eux, au mieux, que des œuvres de dévotion ou à vocation liturgique. Le fait mérite d'être souligné, car il conduit à un constat qu'il est important de garder ici à l'esprit : ces documents font l'impasse sur une autre réalité, celle de commandes et d'acquisitions privées qui doivent avoir constitué une part non négligeable, si ce n'est la part essentielle de la production picturale de cette ville et des œuvres qui y étaient alors possession de ses habitants, au moins les plus nantis. Seuls les testaments des bourgeois et les listes des legs qui s'y trouvent détaillés livrent à ce propos des témoignages, pour certains très parlants, à propos de ces compositions, des sujets représentés, plus rarement de leur paternité ou de leur provenance. Encore ces documents, il importe de le souligner, ne soulèvent-ils que partie du voile sur ces tableaux à destination domestique, pour la plupart achetés aux artistes eux-mêmes, en leurs échoppes, ou sur les étals du marché d'art local, en la halle de la ville[63], des modes d'acquisition qui n'avaient, précisons-le, pas vocation à laisser des traces dans les archives.

Il faut ici s'arrêter, s'agissant de Michel Bouillon, au testament passé le 28 juin 1669 par un certain Nicolas Caniot, veuf de Marie-Françoise Leurent, décédé le 9 septembre de la même année ou peu avant cette date. Le testateur y ordonne que soit donné à son fils Salmont « *une piéce de pinture de maistre Michel Boulion, remply de fleurs avecq le milieu où est représenté S. Joseph avecq un ange* », à son fils François-Louis « *une piéce venant dudit Boulion, avecq des fleurs au milieu où y est l'image du petit Jésus avecq les instruments de la Passion* », à son troisième fils, Jean-Baptiste, *« une autre piéce y ayant des fruits,*

60. Ce que l'on peut déduire en toute probabilité de la date de son accession à la maîtrise du métier, en 1638.

61. Archives de l'État à Tournai (AET), *ibidem*, Actes de mariage (janvier 1673-septembre 1685), p. 32 (4 juin 1680) [microfilm]. L'indication relative à la parenté au troisième degré (oncle / tante ou neveu / nièce) des deux époux est intéressante. Marie Bouillon n'ayant semble-t-il pas eu de sœurs, du moins du premier lit de son père, Jean-Baptiste Le Ricq ne peut en conséquence qu'avoir été un frère de sa mère ; elle était donc selon toute vraisemblance elle-même une Le Ricq. Si tel fut le cas, il n'est pas exclu, au vu de la chronologie, qu'elle ait été la dénommée Anne Le Ricq qui testa le 7 août 1641 et était décédée dès avant le 16 de ce mois. Cf. Amaury DE LA GRANGE, *Extraits de testaments tournaisiens (1501-1791)*, dans *Annales de la Société historique et archéologique de Tournai*, nouv. sér., t. 4, 1899, p. 5-230, ici p. 127, n° 355. On notera par ailleurs que l'un des témoins du mariage était un certain Guillaume André Jacmote (Jacqmotte), à identifier peut-être au Guillaume André qui, par son testament du 10 février 1713 (enregistré le 20 du même mois), légua à son neveu Bruno-François Le Ricq, prêtre, un « *Agnus Dei en forme de reliquaire* ». Il est possible que ce dernier ait été l'un des fils (l'aîné) de Jean-Baptiste Le Ricq et Marie Bouillon mariés en 1680. Cf. A. DE LA GRANGE, *ibidem*, p. 186, n° 531.

62. Charles-Joseph VOISIN, *art. cit.* en note 26, p. 202 : « *Plus avant sur la droite, à côté du confessionnal du pénitencier, c'est l'épitaphe de monsieur Cuvelier, chanoine. Le tableau représente l'ange Gabriel qui annonce à Saint Josef de fuir en Égypte. Cette pièce est peinte par Michel Bouillon, de cette ville.* »

63. Amaury DE LA GRANGE, Louis CLOQUET, *op. cit.* en note 2, p. 169-170.

au milieu des bestes mort, un bacanalle », enfin, à son cadet, Thomas-Thierry, « *une piéce de pinture dudit Bouillon, de fruits où il y at deux melons et un pot de pommes d'amour* »[64]. On signalera en outre, dans le testament du doyen et chanoine Jan Gennaro passé le 20 juin 1687, le legs fait à un certain Pierre de Villers d'« *une peinture de maître Michel Bouillon, de fruits* »[65]. Les deux documents sont d'un intérêt direct pour notre sujet, car ils désignent explicitement, sous le pinceau du peintre, des typologies parfaitement identifiées dans les anciens Pays-Bas de l'époque, à savoir, outre des natures mortes avec fruits, des compositions comportant des scènes religieuses au centre de guirlandes ou de couronnes de fleurs, ici un « saint Joseph avec un ange », dont on notera au passage la coïncidence avec le sujet du tableau signalé à la cathédrale dans le calendrier de 1775, de même qu'un enfant Jésus accompagné des *arma Christi*. La troisième œuvre citée dans le testament de Nicolas Caniot, dont l'attribution n'est pas précisée, pourrait-elle aussi avoir été du peintre ? Elle consistait en une nature morte associant à des fruits et des pièces de gibier (*bestes mort*) une bacchanale, probablement un relief à l'antique sous la forme d'une frise bachique tel qu'on en trouve dans nombre d'œuvres données pour être de Michel Bouillon de même, en trompe-l'œil, que chez le Tournaisien Jean-François de le Motte, ainsi dans une composition datable de vers 1670, mise en vente chez Sotheby's à Londres le 7 juillet 2011[66].

Les testaments de Nicolas Caniot et de Jan Gennaro, certes, sont les seuls qui citent des œuvres de Michel Bouillon ; le témoignage n'est pas moins d'un haut intérêt, car il reflète une réalité susceptible d'avoir alors concerné bien d'autres possesseurs de tableaux semblables. Deux autres testaments, d'ailleurs, mentionnent des compositions d'un type apparenté. Le 19 décembre 1681, le prêtre Daniel-François Hagens légua à Jacques-Martin de Pollinchove, conseiller auprès le conseil souverain de Tournai, « *un tableau d'un petit Jésus triomphant de la mort, environné de fleurs et de fruits, avecq son quadre d'or bruny* »[67]. Le 11 avril 1691, Charles-Ignace Demaine et Marie Malfait, son épouse, donnèrent à leurs enfants divers tableaux, dont un, à leur fils François-Joseph, « *représente deux petis enffants nuds faisant des bouillons* »[68] et un autre « *aussi deux petis enffants nuds dont l'un a les yeux bendéz, ledit tableau estant environné de festons de fleurs* »[69]. Le principe adopté combinant décor de fleurs et de fruits et scènes religieuses ou profanes accrédite l'hypothèse d'une même paternité. D'aucuns, sans doute, objecteront que les peintures que mentionnent les testaments tournaisiens au XVIIe et au début du XVIIIe siècle, pour la plupart, ne rentrent pas dans cette catégorie, consistant en des portraits et des tableaux de figures sur des thèmes religieux, plus rarement profanes. On ne peut néanmoins exclure que les legs, en priorité, portaient sur ce type d'œuvres, les tableaux à tendance décorative tels ceux que citent les testaments de Nicolas Caniot et de Jan Gennaro, de large diffusion, ayant quant-à-eux peut-être fait partie des lots de mobilier vendus après décès pour apurer les dettes et les frais engendrés par les obsèques et sépultures.

Quoi qu'il en soit de la lecture qu'il convient de faire de ces mentions, il est du moins un constat qui s'impose : le catalogue qu'il est possible de rassembler autour d'un petit nombre d'œuvres signées « M. Bouillon » ou monogrammées « MB », bel et bien, offre un écho direct aux compositions brièvement décrites dans ces testaments dont il vient d'être question. C'est, rappelons-le, sur la base de ces œuvres bien caractérisées que nombre d'historiens de l'art et d'experts ont, depuis près d'une trentaine d'années, voulu reconnaître dans le peintre tournaisien l'un des représentants de ce genre particulier de compositions décoratives avec

64. Amaury DE LA GRANGE, *Extraits… op. cit.* en note 61, p. 154-155, n° 440.
65. Étienne DE BÉTHUNE-SULLY, *Testaments tournaisiens et comptes d'exécutions testamentaires. XIIIe siècle – XVIIe siècle*, Bruxelles, s.d., p. 246.
66. Nature morte en trompe-l'œil avec les représentations d'un paysage peint, d'un relief mettant en scène une bacchanale de putti et une manière noire, vers 1670, huile sur toile, 75,1 x 110,3 cm. Reproduite dans Bodo VISCHER, *op. cit.* en note 16, p. 37, fig. 22.
67. Testament enregistré le 20 mai 1682. Cf. Amaury DE LA GRANGE, *Extraits… op. cit.* en note 61, p. 166-167, n° 480.
68. Allusion, peut-être, à des putti jouant avec des drapés, le terme « bouillon » pouvant désigner à l'époque des amas de drapés.
69. Testament enregistré le 12 août 1709. Cf. Amaury DE LA GRANGE, *Extraits… op. cit.* en note 61, p. 172-173, n° 497.

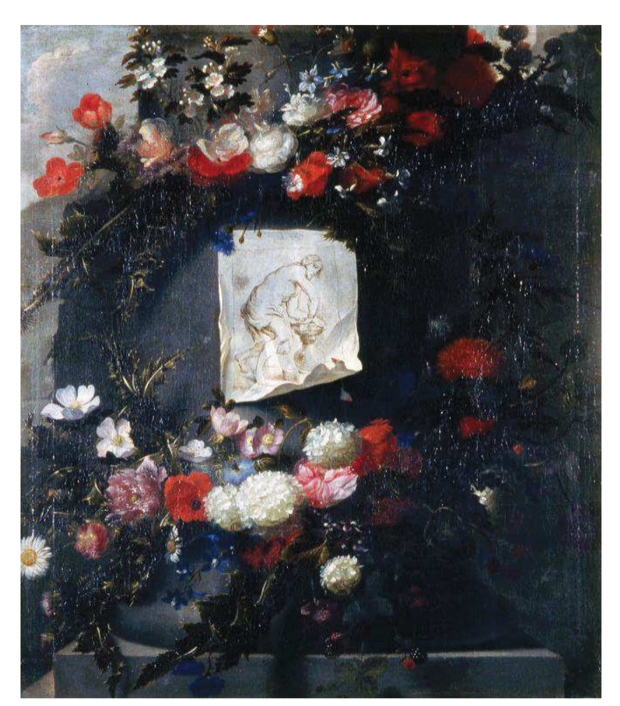


Figure 2. Michel Bouillon, *Christ à la colonne au milieu d'une guirlande de fleurs*. Vers 1650-1660, huile sur toile, 97 x 82 cm. Douai, musée de la Chartreuse. © Douai, musée de la Chartreuse.



Figure 3. Cornelis Schut, *Christ à la colonne*. 1618-1655, eau-forte, 99 x 57 mm. Amsterdam, Rijksmuseum. © Amsterdam, Rijksmuseum.

guirlandes ou festons de fleurs et de fruits par ailleurs bien attesté dans le milieu anversois[70]. Pour des raisons critiques sur lesquelles il n'est pas ici nécessaire de s'attarder, nous ne retiendrons pas dans la présente étude les œuvres passées en vente publique, à ce jour non localisées ; seuls seront analysés les sept tableaux authentifiés par signature ou monogramme repérés dans des collections publiques, auxquels s'adjoindront quelques autres, eux aussi aujourd'hui conservés dans des musées, qui leur sont clairement apparentés et peuvent donc être attribués au peintre sur la base du style. Dans cette série de même que dans la soixantaine d'œuvres attribuables à Michel Bouillon, repérées dans les catalogues de ventes publiques, trois types de compositions peuvent être distinguées.

Un premier type, assurément le plus caractéristique de la production du peintre, consiste en l'insertion au centre de guirlandes ou de couronnes de fleurs de figures saintes ou des scènes bibliques. Dans certaines compositions, ces scènes ou figures sont représentées sur des estampes en trompe-l'œil d'ordinaire fixées sur un support de pierre. La formule, signalons-le, est à l'époque également récurrente chez le concitoyen du peintre, Jean-François de le Motte, mais sans que soient associés des éléments floraux. L'œuvre de référence est conservée au musée de la Chartreuse de Douai[71] ;

70. À commencer, dès 1988, par Dominique Brême, à propos d'un tableau du maître conservé au musée des Beaux-Arts de Tourcoing : *Peintures sculptures, XVIIe-XVIIIe siècles. Achats exceptionnels des musées du Nord-Pas-de-Calais, avec le concours du FRAM* (Fonds Régional d'Acquisitions pour les Musées du Nord Pas-de-Calais), Lille : Association des conservateurs de la région Nord-Pas-de-Calais, 1988, p. 6-27 (notice de Dominique Brême). Également : Claudia SALVI, *op. cit.* en note 49, p. 155 ; Éric COATALEM, *La nature morte français au XVIIe siècle*, Dijon : Faton, 2014, p. 116-117.

71. Vers 1650-1660, huile sur toile, 97 x 82 cm. (111 x 97 cm avec le cadre), signé M. Bouillon, Douai, musée de la Chartreuse, n° inv. 1097. Cf. Stéphane LEROY, *Catalogue des peintures, sculptures, dessins et gravures exposés dans les galeries du Musée de Douai*, Douai : imp. A. Lunven, 1937, n° 345 ; Michel FARÉ, *La nature morte en France : son histoire et son évolution du XVIIe au XXe siècle*, 2 volumes, Genève : P. Caillet, 1962, ici vol. 1, p.49 ; Marie-Louise HAIRS, *Les peintres Flamands de fleurs au XVIIe* siècle, Paris / Bruxelles : Meddens, 1965, p. 262 et 356 ; Françoise BALIGAND *et alii, La peinture Flamande au temps de Rubens*, catalogue d'exposition,

signée M. Bouillon, elle met en scène en partie centrale une gravure représentant un *Christ à la colonne*[72] (fig. 2). L'estampe, copie d'une eau-forte du graveur anversois Cornelis Schut[73] (fig. 3), est froissée et recroquevillée dans la partie inférieure ; elle est fixée au moyen de cire rouge sur une colonne brisée sur laquelle est disposée tout autour une couronne de fleurs formant une sorte de cartouche végétal. On y reconnaît diverses essences identifiables : l'anémone simple de couleur rouge (*Anemone coronaria*), la rose cent feuilles de couleur blanche (*Rosa centifolia*), des fleurs d'aubépine, se superposant à la partie supérieure de l'estampe un bleuet des champs (*Centeurea cyanus*), à proximité des anémones des fleurs de jasmin d'Espagne (*Jasminum grandiflorum*), à l'extrémité gauche, dans la partie inférieure, une camomille romaine avec son cœur jaune caractéristique (*Chamaemelum nobile*), un pavot à pétales frangées sur la droite, des chardons des champs en contre-jour dans la partie supérieure (*Cirsium arvense*), des viornes boule-de-neige (*Viburnum opulus Roseum*) et des nigelles de Damas (*Nigella Damascena*) dans la partie basse. De cette toile peut être rapprochée une autre composition, peinte sur cuivre celle-ci, conservée au musée des Beaux-Arts de Tours[74] (fig. 4). Non signée, l'œuvre qui voit à nouveau insérée au milieu d'un même arrangement floral une gravure de Cornelis Schut, représentant cette fois une *Sainte Famille avec le jeune* Jean-Baptiste (fig. 5), était jusqu'ici donnée au peintre Jan Philip van Thielen[75]. L'étroite proximité des deux compositions plaide en fait sans hésitation possible en faveur d'une même main. L'estampe mise en scène est ici d'ailleurs encore une eau-forte de Cornelis Schut ; ses deux coins supérieur droit et inférieur gauche sont identiquement détachés du support, une paroi sombre peu discernable, garnie de deux guirlandes de fleurs parmi lesquelles un jasmin d'Espagne que l'on retrouve dans d'autres compositions de l'artiste, des anémones doubles (*anemone coronaria*) et des primevères (*Primula vulgaris*). La même estampe réapparaît dans une troisième œuvre, stylistiquement apparentée, qui fut mise en vente sur le marché de l'art à Amsterdam en décembre 1982, puis encore en juin 1990[76]. La gravure est à nouveau fixée à l'aide de cire rouge, ici sur une stèle de pierre grise, de part et d'autre de laquelle courent deux branches de lierre reliant entre elles deux guirlandes composées d'anémones simples, doubles et bicolores, une tulipe de l'espèce *Semper augustus*, des nigelles de Damas, des primevères, un jasmin d'Espagne et des petites pervenches bleues (*Vinca minor*), toutes fleurs que l'on retrouve dans bien d'autres œuvres données ou attribuables à Michel Bouillon.

Une autre variante voit insérée en lieu et place d'une estampe, au centre de guirlandes de fleurs, une scène biblique mise en abîme. Le cartouche floral constitue en quelque sorte comme une fenêtre ouverte sur un espace ouvert, s'ouvrant vers le lointain. La seule œuvre repérée de ce type est conservée au musée de Beaux-Arts de Tournai[77]

Lille, musée des Beaux-Arts ; Calais : musée des Beaux-Arts et de la Dentelle ; Arras, musée municipal, 1977, Lille : Association des conservateurs de la Région Nord-Pas-de-Calais, 1977 (Trésors des musées du Nord de la France, n° 3), ici p. 172, n° 5 ; Jennifer MARTIN (éd.) *et alii*, *Illustrated dictionary of 17th Century Flemish Painters*, Bruxelles : la Renaissance du livre, 1994, p. 153 ; Emmanuelle BRUGEROLLES, Camille DEBRABANT (dir.), *Le Baroque en Flandres. Rubens, Van Dyck, Jordaens*, catalogue d'exposition, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 16 février-7 mai 2010 ; Rouen, musée des Beaux-Arts, février-mai 2011 ; Douai, musée de la Chartreuse, 24 février-28 mai 2012, Paris : Éditions des Beaux-Arts de Paris, 2010.

72. À propos des gravures de Cornelis Schut, Ger LUIJTEN, « Het prentwerk van Cornelis Schut », dans Henri PAUWELS, André VAN DEN KERKHOVE, Leo WUYTS (dir.), *Liber memorialis Erik Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis van de Nederlanden*, Wetteren : Universa press, 2006, p. 131-152.
73. *Ibidem*.
74. Huile sur cuivre, 26,8 x 37,5 cm, Tours, musée des Beaux-Arts, inv. n° 360.
75. Paul VITRY, *Le Musée de Tours, peintures, dessins, sculptures, meubles etc.*, *Catalogue*, Paris : H. Laurens, 1911, p. LI, n° 360 (sous l'attribution de Daniel Seghers). L'œuvre fut attribuée à van Thielen en 1972 par Marie-Louise Hairs.
76. Vers 1650-1660, huile sur toile, 64 x 44 cm, aujourd'hui non localisée. Cf. Amsterdam, Sotheby's Mak van Waay, 13 décembre 1982, lot 31 ; Amsterdam, Christie's, 12 juin 1990, lot 148.
77. Vers 1640-1660, huile sur toile, 88 x 117 cm (sans le cadre) ; 118 x 140 cm (avec l'encadrement), Tournai, Musée des Beaux-Arts, n° inv. 1971/n° 53. Cf. Marie-Louise HAIRS, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle,* 4e éd., Bruxelles : la Renaissance du livre, 1998, p. 386 ; Peter C. SUTTON, *Le siècle de Rubens,* catalogue d'exposition, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 15 octobre-12 décembre 1965, Bruxelles : Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1965, p. 18-19 ; Isabelle GÉRARD, *Un double regard sur 2000 ans d'art wallon*, catalogue d'exposition, Liège, Musée d'art Wallon, Tournai : Renaissance du Livre / Crédit Communal, 2000, p. 332.

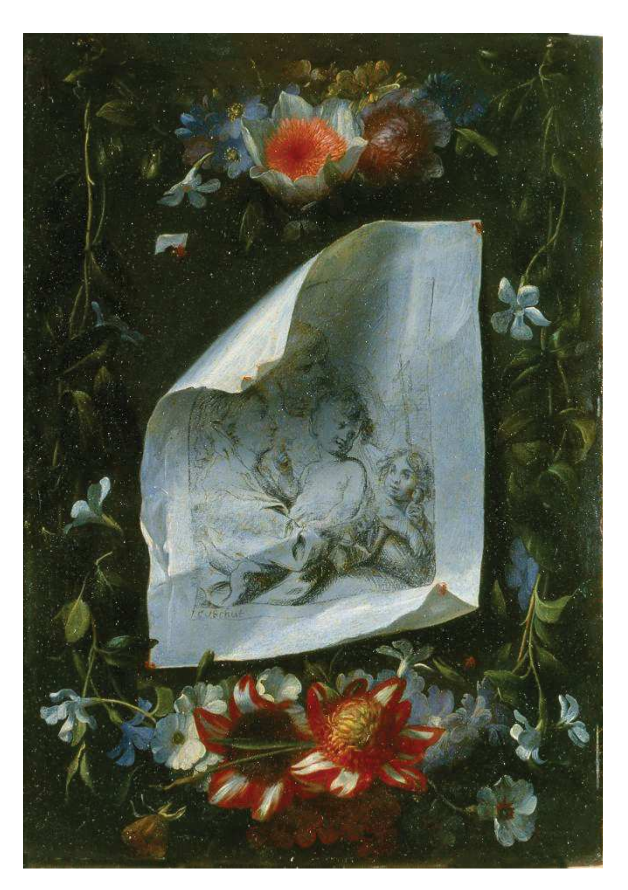


Figure 4. Michel Bouillon (anciennement attribué à Jan Philip van Thielen), *Sainte Famille dans une couronne de fleurs*. Vers 1650-1660, huile sur cuivre, 26,8 x 37,5 cm. Tours, musée des Beaux-Arts. © Tours, musée des Beaux-Arts.



Figure 5. Cornelis Schut, *Sainte Famille avec Jean-Baptiste*. 1618-1655, eau-forte, 109 x 98 mm. Amsterdam, Rijksmuseum. © Amsterdam, Rijksmuseum.

(fig. 6) ; anciennement donnée à Daniel Seghers, elle porte en fait, en bas à droite, la signature « M. Bouillon ». La scène représentée est ici une *Fuite en Égypte*, à peine identifiable par la présence de petits personnages au premier plan. Le thème s'inscrit dans un vaste paysage traité dans des tonalités sombres, évoquant la sainte Famille sur le chemin de l'exil. Le cartouche tout autour est ponctué de six petits bouquets de fleurs séparés les uns des autres par des petits rubans bleus noués. On y retrouve en outre les tulipes *Semper augustus* et les roses cent feuilles, les anémones simples, œillets de fleuristes (*diantus caryophyllus*), viornes boules-de-neige, petites pervenches bleues, jasmins d'Espagne et nigelles de Damas si chères au peintre. Ce type dérive manifestement de Daniel Seghers ainsi qu'en atteste l'étroite proximité qui peut être établie avec un *Paysage dans une guirlande de fleurs* probablement exécuté en collaboration avec le paysagiste Lucas van Uden, aujourd'hui conservé au Latvijas Nacionālais mākslas muzejs de Riga (Lettonie)[78] (fig. 7).

78. Daniel Seghers et Lucas Van Uden, *Paysage dans une guirlande de fleurs*, huile sur panneau de chêne, 44 x 69,3 cm, Riga, Latvian National museum of Art, n° inv. AMD LNMM-185. Cf. Мария Качалова, Ариадна Томашицка (dir.), Музей зарубежного искусства Латвийской ССР. Живопись Нидерландов, Голландии, Фландрии. Каталог, Riga, 1973, p. 29 ; Daiga UPENIECE, *Baltijas ozoli / Baltic oaks*, Rīga : Latvian National museum of Art, 2019, p. 16.



Figure 6. Michel Bouillon, *La Fuite en Égypte*. Vers 1640-1660, huile sur toile, 88 x 117 cm. Tournai, musée des Beaux-Arts. © Nathalie Fraquet.



Figure 7. Daniel Seghers et Lucas van Uden, *Paysage dans une guirlande de fleurs*. Deuxième quart du XVIIe siècle, huile sur panneau de chêne, 44 x 69,3 cm. Riga, Latvijas Nacionălais măkslas muzejs. © Riga, Latvijas Nacionălais măkslas muzejs.



Figure 8. Michel Bouillon (attribution), *Vierge à l'Enfant dans une guirlande de fleurs*. Vers 1640-1650, huile sur toile, 130 x 100 cm. Tournai, musée du Séminaire épiscopal. © Bruxelles, KIK-IRPA.

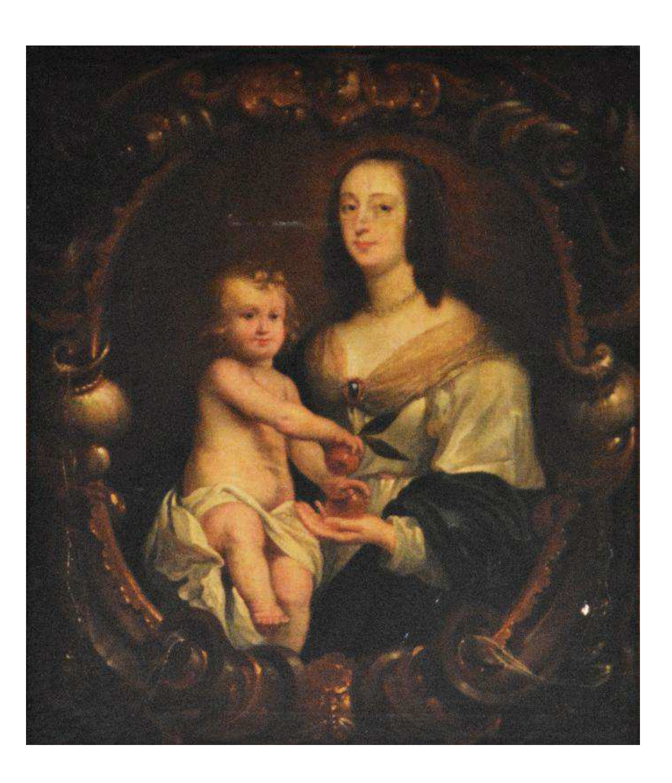


Figure 9. Michel Bouillon (attribution), *Vierge à l'Enfant*. Vers 1640-1650, huile sur toile, 117 x 97 cm. Gallaix (Leuze-en-Hainaut), église Sainte-Croix. © Nathalie Fraquet.

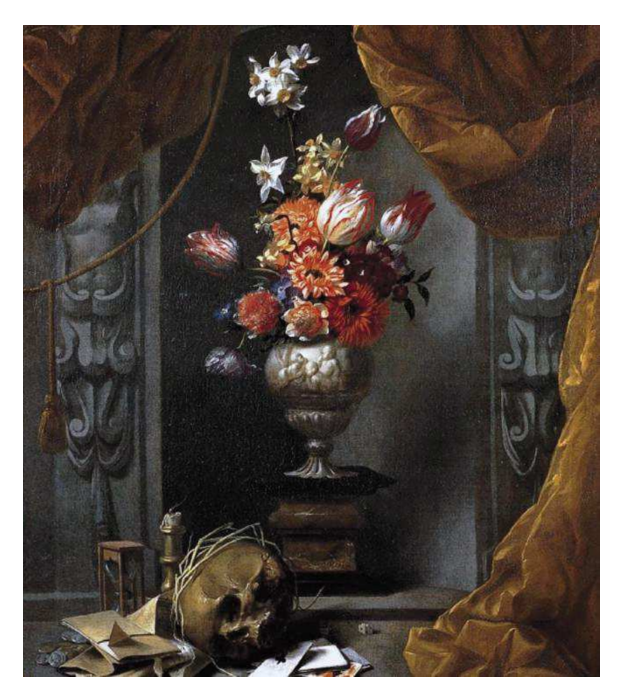


Figure 10. Michel Bouillon, *Vanité et bouquet de fleurs dans une niche*. 1668, huile sur toile, 114 x 85 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. © Madrid, Academia de San Fernando.

À ces compositions, pour la plupart authentifiées par signature ou monogramme, il faut ajouter deux tableaux qui mettent en scène une Vierge à l'Enfant en buste dans un cartouche, respectivement conservés au musée du Séminaire épiscopal de Tournai[79] (fig. 8) et en l'église Sainte-Croix de Gallaix (Leuze-en-Hainaut)[80] (fig. 9). Très proches, les deux modèles à l'allure un peu chafouine sont représentés dans la même attitude, l'Enfant porté haut sur le bras droit. Selon une tradition ancienne, invérifiable, voire douteuse, il faudrait y reconnaître un portrait d'Anne d'Autriche, mère du jeune Louis XIV. Dans le tableau du Séminaire, le cartouche ponctué de quatre belles volutes est orné de bouquets de fleurs semblables à celles que l'on retrouve dans la production du peintre : narcisses à bouquet (*Narcissus tazetta*), tulipes *Semper Augustus*, œillets de fleuristes, anémones, roses cent feuilles, nigelles de Damas et viornes boule-de-neige. Pour ce type de mise en page, l'artiste s'est manifestement inspiré de compositions de Jan Brueghel l'Ancien exécutées en collaboration avec Rubens et Hendrick van Balen[81], voire de façon plus directe ici encore de Daniel Seghers, lui-même lié à Rubens et Brueghel, à qui le tableau du Séminaire avait d'ailleurs été à l'origine attribué[82]. La formule trouve par ailleurs un écho dans le testament déjà cité de Charles-Ignace Demaine et Marie Malfait qui mentionne, au nombre des legs à leurs enfants, un « *autre* [*tableau*] *représentant la Vierge tenant son Enfant Jésus entre ses bras, avecq festons de fleurs alentour* »[83]. Le document ne livre aucune indication sur la paternité de cette œuvre, mais les autres tableaux qui y sont décrits, ainsi que nous l'avons signalé, correspondent trait pour trait à ce que l'on connaît par ailleurs de la production de Michel Bouillon.

Viennent ensuite des compositions florales seules, disposées dans des architectures, tout au plus accompagnées parfois de sculptures de pierre. Il faut voir dans ces œuvres à nouveau, semble-t-il, une influence plus ou moins directe de Daniel Seghers chez qui l'on retrouve des bouquets identiquement insérés dans la structure architecturée de niches de pierre. Une telle toile, signée « M. Bouillon » et datée de 1668, est conservée à Madrid, au musée de l'Académie royale des Beaux-Arts[84] (fig. 10) ; elle met en scène une vanité réunissant au premier plan quelques-uns des attributs traditionnellement associés à ce thème du *memento mori*, le crâne, le sablier, le bougeoir dans lequel est fichée une chandelle encore fumante, à quoi s'ajoutent des pièces de monnaie d'argent, un dé, des lettres, des parchemins, probablement des titres de propriété ou de rente, allusion au caractère éphémère des possessions terrestres. Audessus, dans une niche de pierre encadrée de deux termes dont les bustes masculins sont en partie masqués par une tenture de teinte mordorée, sur un socle en marbre jaspé, se trouve un vase sur la panse duquel est identifiable un bas-relief mettant en scène une bacchanale de putti dans le style de François Duquesnoy. Les fleurs ici encore sont celles que l'on observe dans la plupart des autres compositions du peintre : les tulipes *Semper augustus*, les anémones, les petites pervenches bleues, les narcisses des poètes et les primevères. Ne faut-il pas voir dans l'association de ces fleurs et du relief sur ce thème bachique une double allusion à l'amour plus fort en définitive que la mort ?

79. Vers 1640-1650, huile sur toile, 130 x 100 cm, Tournai, musée du Grand Séminaire, n° inv. P.31. Cf. Monique MAILLARD-LUYPAERT (dir.), *Séminaire de Tournai : histoire, bâtiments, collections*, Louvain : Peeters, 2008, p. 188-189 (notice d'Anne DELVINGT, qui attribue l'œuvre à Michel Bouillon).
80. Vers 1640-1650, huile sur toile, 117 x 97 cm, Gallaix, église Sainte-Croix.
81. Ainsi d'une *Madone à la guirlande*, fruit d'une collaboration avec Hendrick van Balen (1608, huile sur cuivre, 27 x 22 cm, Milan, Pinacoteca Ambrosiana) ou encore d'une même composition, en collaboration avec Rubens (vers 1620, huile sur bois, 185 x 209,8 cm, Munich, Alte Pinakothek). Cf. en dernière instance, Victor STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, 2e éd. revue et corrigée, Genève : Droz, 1999, p. 116-124.
82. Une plaque de métal sur le cadre porte le nom de Daniel Seghers. Cette indication est manifestement récente.
83. *Supra* en note 69 : Amaury DE LA GRANGE, *Extraits…, op. cit.* en note 61, p. 172-173, n° 497.
84. Date de 1668, huile sur toile, 114 x 85 cm, Madrid, museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. n° 1403, acquise à la vente du 9 décembre 1996 en l'Hôtel George V à Paris (lot 41) (précédemment mise en vente chez Sotheby's à Monte Carlo (Monaco), le 21 juin 1991 (lot 135)). Cf. Éric COATALEM, *op. cit.* en note 70, p. 119.



Figure 11. Michel Bouillon (attribution), *Bouquets de fleurs devant une architecture classique*. Vers 1650-1660, huile sur toile, 239,5 x 179,5 cm. Namur, Grand Séminaire. © Namur, Grand Séminaire.



Figure 12. Michel Bouillon, *Petite nature morte avec pêches et raisins*. 1653, huile sur toile, 37,5 x 27,3 cm. Arras, musée des Beaux-Arts. © Arras, musée des Beaux-Arts.



Figure 13. Michel Bouillon (attribution), *Nature morte avec fruits et légumes*.
Vers 1650-1660, huile sur toile, 88 x 120 cm. Tournai, musée du Séminaire épiscopal. © Nathalie Fraquet.



Figure 14. Michel Bouillon, *Grand buffet ou les Cinq sens*. Vers 1650-1660, huile sur toile, 137 x 267 cm.
Tourcoing, musée Muba Eugène Leroy. © Tourcoing, musée Muba.

Il faut classer dans cette catégorie une composition à la spatialité toute différente, aujourd'hui conservée au Grand séminaire de Namur[85], qui représente plusieurs bouquets dans des vases au-devant d'une architecture classique (fig. 11). Cette dernière, vue à plus grande distance et de dimensions donc plus amples, est ponctuée de pilastres ouverts de niches où se dressent des statues, dont une figure féminine sur la gauche, lointainement apparentée à la *Sainte Suzanne* de François Duquesnois, à Santa Maria in Loreto à Rome. Sur la droite, au-devant d'un imposant piédestal, se trouve une fontaine en forme de putto cracheur chevauchant un dauphin et au pied de celle-ci, un arrosoir de cuivre, seul motif connu dans l'œuvre de Michel Bouillon, tandis que sur la gauche une perspective s'ouvre sur un vaste paysage par-delà une balustrade de pierre. Si au premier plan sur la droite, un peu en retrait, sont disposés divers fruits et légumes, artichauts, asperges, choux, poires, raisins, abricots, tous motifs chers à la peinture de natures mortes, ce sont bien ici surtout les compositions florales qui s'imposent. Dans le grand vase, dont la panse est ornée d'une tête de chérubin, se retrouvent les traditionnels narcisses, anémones, tulipes *Semper augustus*, roses cent feuilles de même que des œillets, présents dans les bouquets des autres vases. L'œuvre n'est pas signée, mais la parenté générale de la mise en page dans des architectures classiques abritant des sculptures avec certaines compositions du peintre identiquement conçues de même que les variétés de fleurs du premier plan plaident sans conteste pour une œuvre sortie du même atelier.

La troisième série est constituée par ce qu'il y a lieu de considérer au sens strict comme des natures mortes. La plupart sont traitées dans des formats horizontaux de dimensions relativement importantes, d'autres, moins nombreuses, le sont dans des dimensions réduites, se limitant celles-ci à la représentation de victuailles. La seule de ce type qui soit signée et datée « M. Bouillon 1653 » est une *Petite nature morte avec pêches et raisins*, aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts d'Arras[86] (fig. 12). La virtuosité descriptive avec laquelle sont rendus les effets de lumière sur la pulpe des fruits rappelle la manière de l'Anversois Frans Snyders. Peinte sur cuivre, elle voit disposés sur une table de bois partiellement recouverte d'un drap de couleur lie-de-vin, au premier plan sur la gauche, trois pêches charnues rouges et jaunes et, dans un plat de faïence au décor bleu de cobalt, deux grappes de raisin blanc et noir, une demi-pêche avec partie de son noyau et deux poires de couleur brunâtre. Ce type de faïence de production probablement anversoise, récurrent chez Michel Bouillon, est un motif cher à nombre de peintres d'Anvers tels Cornelis de Heem, Alexander Cooseman, Jan Van Kessel, etc. Signalons ici également, d'un style clairement apparenté, une autre nature morte avec fruits et légumes, mais de format horizontal celle-ci et de dimensions plus grandes, conservée au musée du Séminaire épiscopal de Tournai[87] (fig. 13). Il faut voir là sans doute le genre de composition auquel faisait référence la « *piéce de pinture dudit Bouillon, de fruits où il y at deux melons et un pot de pommes d'amour* » signalée en 1669 dans le testament de Nicolas Caniot[88].

Les natures mortes mises en scène dans d'amples espaces architecturés rassemblent fort logiquement un nombre plus important de fleurs et victuailles, auxquelles s'adjoignent divers objets ou instruments. Dans le *Grand buffet* ou les *Cinq sens* non daté et monogrammé « MB » (ou « M. de B. »), du musée Muba Eugène Leroy de Tourcoing[89] (fig. 14), sont ainsi réunis sur une large table recouverte d'un drapé plissé de couleur vieux rose, face à un mur de pierre sombre ouvert sur la

85. Vers 1650-1660, huile sur toile (rentoilée à l'arrière), 239,5 x 179,5 cm, Namur, Grand Séminaire.
86. Huile sur plaque de cuivre, 37,5 x 27,3 cm (encadrement de bois sculpté et doré d'environ 7 cm de large), Arras, musée des Beaux-Arts, inv. n° 934,1.2. Cf. Michel FARÉ, *Le grand siècle de la nature morte en France : le XVIIe siècle*, Fribourg : Office du livre : Paris : Société française du livre, 1974, p. 266 ; Claudia SALVI, *op. cit.* en note 49, p. 155.
87. Fruits et légumes, huile sur toile, 88 x 120 cm, Tournai, musée du Séminaire épiscopal.
88. *Supra* note 64.
89. Vers les années 1650, huile sur toile, 137 x 267 cm (cadre en bois doré de 10 cm de large), Tourcoing, Musée Muba Eugène Leroy, inv. n° 87.2.1. Cette œuvre provient de l'archevêché de Lille, créé en 1913, une provenance qui n'exclut pas une localisation à l'origine dans l'une des institutions monastiques ou l'une des grandes églises du Nord. Cf. *Peintures sculptures, XVIIe-XVIIIe siècles*, *op. cit.* en note 70, p. 26-27 ; *Les beffrois de la culture : autour de Rembrant, Rodin, Picasso… : 12 lieux, 12 mois,* catalogue d'exposition, Paris : Somogy / Roubaix : Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, 2003, p. 106-107 ; Éric COATALEM, *op. cit.* en note 70, p. 120-121.

gauche sur un paysage nuageux, quelques coquillages, dont une sorte de strombe ou de lambi, un ensemble de fruits au nombre desquels des pommes, des poires, des grappes de raisin, des prunes encore attachées à leur branche, des nèfles, des pêches ou abricots et des melons. À l'arrière de cet étalage de fruits, se trouve, outre une cruche, un bouquet composé des habituels narcisses, roses cent feuilles, tulipes *Semper augustus*, anémones simples ou doubles, primevères et jasmin d'Espagne. À l'arrière des coquillages, en contre-jour, se dessine la masse sombre d'une sorte de coffre ou de socle sur lequel sont placés deux nautiles et un bol de faïence au décor bleu de cobalt tandis que sur la droite de la table, un luth est en partie dissimulé sous un pan de la tenture de teinte lie-de-vin qui ourle sur toute sa largeur la partie supérieure de la composition. Cet instrument de musique ajouté aux victuailles (le goût), aux fleurs (l'odorat), aux coquillages lisses et nacrés (le toucher), à la rutilance des étoffes (la vue) renvoie selon toute évidence au sens de l'ouïe. Ainsi, faudrait-il voir dans cette composition une évocation des cinq sens, thème que l'on sait avoir connu un certain succès dans les anciens Pays-Bas dès le XVIe siècle[90], d'ordinaire traité dans des compositions de figures[91], mais aussi dans certaines natures mortes. Rappelons à ce propos la mention, dans le testament déjà cité de Charles-Ignace Demaine et son épouse (1691) qui cite plusieurs œuvres peut-être dues au pinceau de Michel Bouillon, d'un tableau légué à leur gendre, François van Eeden, « *où sont dépeints les cincq sens de nature* »[92]. S'agissait-il là également d'une nature morte sur ce thème ?

Le même type de mise en page s'observe dans une œuvre d'attribution[93], aujourd'hui conservée au musée d'art et d'histoire de Chaumont[94] (fig. 15). Une colonne sur son socle et une architecture classique font écran à l'arrière, que viennent orner une plinthe dans laquelle court un relief mettant en scène des putti (quelque bacchanale ?) et la statue d'un dieu dénudé (Hermès ?), tandis que sur la gauche s'ouvre un paysage accidenté sous un ciel chargé de nuées, pourtant lumineux. Au premier plan, les éléments qui composent la nature morte sont disposés sur deux tables recouvertes d'une épaisse nappe de couleur verte, sur lesquelles est placé un coffre : ce sont, sur la gauche, des fruits dans des plats d'étain et de céramique, raisins, pommes-grenades, citron, figues, pêches ou abricots, et sur la droite, des coquillages rangés dans des casiers. Juché sur le coffre en hauteur, à côté d'une mappemonde et d'un luth en appui à l'arrière, se trouve également un motif cher à l'artiste en l'espèce d'un nautile monté en coupe, ici placé un peu en exergue comme pour le mettre en évidence. Le bouquet de fleurs, sur sa gauche, est composé des traditionnelles nigelles de Damas, anémones et primevères, de même que de roses jaunes.

Certains des objets, le strombe ou lambi et ce qui pourrait être un heraplex, tous coquillages de Méditerranée[95], le nautile, les autres coquillages plus petits dans leurs casiers, mais aussi la mappemonde, évoquent au-delà de ce qui s'impose ici comme une nature morte l'un de ces cabinets de curiosités, très en vogue à l'époque jusque et y compris à Tournai où l'on sait qu'au début du

90. Carl NORDENFALK, *The Five Senses in Flemish Art before 1600*, dans : Görel CAVALLI-BJÖRKMAN, *Netherlandish Mannerism. Papers given at a Symposium in the Nationalmuseum, Stockholm, September 21-22, 1984*, Stockholm : Nationalmuseum, 1985, p. 135-154 ; IDEM, *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Intitutes*, t. 48, 1985, p. 1-22.

91. Ainsi dans les cinq compositions représentant chacun des cinq sens, fruit d'une collaboration entre Rubens et Brueghel de Velours, conservés au musée du Prado à Madrid. Cf. Barbara WELZEL, *Sinnliche Erkenntnis, Wissenschaft und Bildtheorie. Der Fünf-Sinne-Zyklus von Jan Brueghel d. Ä und Peter Paul Rubens für das erzherzogliche Paar Albrecht und Isabella*, dans Barbara MAHLMANN-BAUER (dir.), Scientiae et artes. *Die Vermittlung alten und neuen Wissens in Litteratur, Kunst und Musik*, vol. 1, Wiesbaden : Harrassowitz, 2004, p. 231-245 ; Ariane VAN SUCHTELEN, *Jan Brueghel the Elder and Peter Paul Rubens. Allegory of Taste*, dans Anne T. WOOLLETT, Ariane VAN SUCHTELEN (dir.), *Rubens & Brueghel. A Working Friendship*, Los Angeles : The J. Paul Getty Museum, 2006, p. 90-99.

92. Amaury DE LA GRANGE, *Extraits… op. cit.* en note 61, p. 172-173, n° 497.

93. Attribution proposée par Raphaëlle Carreau, conservatrice du musée de Chaumont, et Jacques Foucart.

94. Vers 1650-1660, huile sur toile, 197 x 122 cm, Chaumont, musée d'art et d'histoire, inv. 5712.57. L'œuvre fut donnée au musée à la fin du XIXe siècle par un certain M. Milhou.

95. Faut-il voir dans l'inscription partielle lisible sur la mappemonde à proximité de ces coquillages, *mare medite…* (mer Méditerranée), une simple coïncidence ?



Figure 15. Michel Bouillon (attribution), *Nature morte dans une architecture classique*. Vers 1650-1660, huile sur toile, 197 x 122 cm. Chaumont, musée d'Art et d'histoire. © Chaumont, musée d'Art et d'histoire

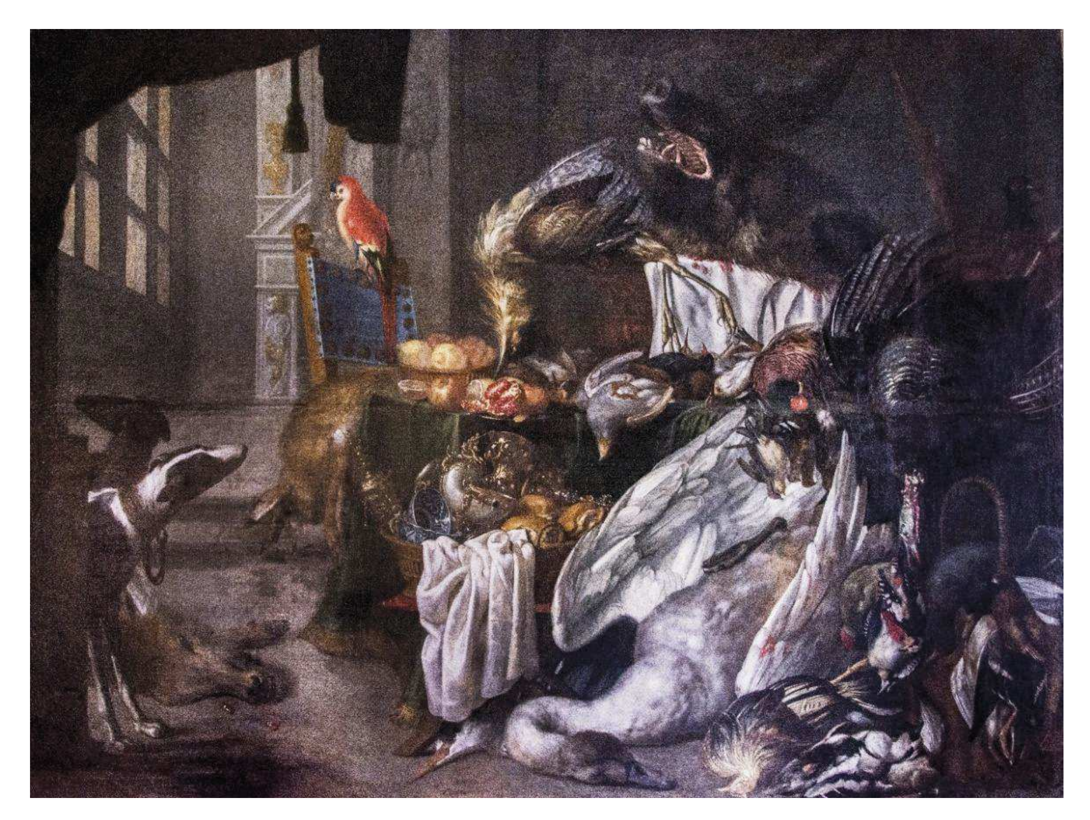


Figure 16. Michel Bouillon, *Trophée de chasse*. Vers 1650, huile sur toile, 185 x 243 cm. Namur, musée des Arts décoratifs – Hôtel Groesbeeck de Croix. Dépôt de la Société d'Archéologie de Namur. © Namur, musée des Arts décoratifs.



Figure 17. Michel Bouillon (attribution), *Jésus chez Marthe et Marie*. Vers 1650-1670, huile sur toile, 197 x 275 cm. Arras, musée des Beaux-Arts. © Arras, musée des Beaux-Arts.



Figure 18. Michel Bouillon (attribution), *Jésus chez Marthe et Marie*. Vers 1650-1670, huile sur toile, 144,5 x 233 cm. Vendu à Paris en mars 1994, non localisé.

XVII[e] siècle, le chanoine Denis de Villers possédait une semblable collection[96].

Le tableau du musée des Arts décoratifs de l'hôtel Groesbeeck de Croix de Namur, signé et daté « M. Bouillon 165? »[97] (fig. 16), donne à voir une autre variante, celle d'une sorte d'intérieur de cuisine où interviennent des personnages, à défaut certains animaux comme ici, en l'occurrence deux lévriers sur la gauche, de même qu'un perroquet ara perché sur le dossier d'une chaise à garniture de cuir cloutée. La composition, qui manifestement s'inspire du *Philipoemen découvert* de Rubens et Frans Snyders du musée du Prado[98], rassemble un grand nombre de pièces de gibier empilées sur une table de même qu'au sol, au premier plan ; elle se déploie au-devant du retour d'un mur occulté par une tapisserie de couleur, dans ce qu'il convient d'identifier à une cuisine ou plus exactement à ce qu'anciennement on appelait un dressoir, sorte de local attenant à la salle où se prenaient les repas et où étaient exposées les victuailles du banquet. L'espace, sur la gauche, s'ouvre sur une seconde pièce surélevée de deux marches, éclairée par deux fenêtres à croisillons, au fond de laquelle se trouve un élément de mobilier fixe en marbre de style classique, coiffé d'un fronton triangulaire, probablement une cheminée monumentale. Ce n'est ici, au premier plan, qu'amoncellement de gibier : pics-épeiches et perdrix, un impressionnant cygne au plumage blanc gisant sur le dos et un héron cendré à ses côtés sur le sol, coqs faisans et un canard sur la table, de même, à l'autre extrémité, qu'un lapin au pelage roux et, au sommet de cette pyramide de plumes et de poils, sur un coffre, à côté d'un autre faisan tête pendante, une hure sanglante de sanglier et derrière les deux chiens, le cadavre d'une biche ou d'un chevreuil. À l'extrémité gauche de la table recouverte d'une nappe de velours vert sont disposés sur des plateaux des fruits, citrons épluchés et pommes grenades coupées en deux, et au-devant, sur un petit tabouret rouge, une corbeille contenant divers objets de luxe, en or, ainsi qu'un plat de faïence à motifs bleus de cobalt. La partie haute sur la gauche est barrée, comme dans le tableau de Tourcoing, par une tenture de teinte verdâtre vue en contre-jour. L'ensemble évoque, au-delà du traditionnel trophée de chasse, les préparatifs d'un grand repas de veneurs tel qu'il s'en donnait à l'époque aux approches de l'hiver.

De cette composition doit être rapproché un tableau non signé mettant en scène *Jésus chez Marthe et Marie*. Aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts d'Arras[99] (fig. 17), cette œuvre provient de l'ancienne abbaye Saint-Michel d'Anvers. Le thème, qui connut un large succès depuis Pieter Aertsen[100] et Joachim Beuckelaer[101], est encore

96. À ce propos : Marguerite DEVIGNE, *Une collection d'œuvres d'art à Tournai au commencement du XVII*[e] *siècle*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique* (XXIV[e] congrès de Tournai, 1921), Tournai 1927, p. 341–363.

97. Entre 1650 et 1659, huile sur toile, 185 x 243 cm, Namur, musée des Arts décoratifs - Hôtel Groesbeeck de Croix. L'œuvre fut restaurée en 2001-2002 par l'ENSAV La Cambre à Bruxelles.

98. Vers 1609, huile sur toile, 201 x 311 cm, Madrid, museo Nacional del Prado. La pyramide de victuailles, ici également dominée par une hure de sanglier, présente de nombreuses similitudes avec la composition de Michel Bouillon. À propos du tableau de Madrid, Anne T. WOOLLETT, *Painters. The Collaborative Ventures of Rubens and Brueghel, ca 1598-1625*, dans Anne T. WOOLLETT, Ariane VAN SUCHTELEN (dir.), *op. cit.* en note 91, p. 1-41, ici p. 25-26 ; Gayo GARCIA, Maria DOLORES, Alejandro VERGARA, *Filopomenes reconocido por unos ancianos en Megara, de Rubens y Snyders*, dans *Boletin del Museo Nacional del Prado*, t. 22, n° 40, 2004, p. 26-37.

99. Vers 1650-1670, huile sur toile, 197 x 275 cm, Arras, musée des Beaux-Arts, n° inv. 985.1. Ventes : Londres, Christie's, 8 décembre 1950, lot 164, acheteur : M. Smyth ; Londres, Christie's, 29 mars 1968, lot 98 ; Londres, Christie's, 8 juillet 1977, lot 91 ; Paris, Waterman, hôtel George V, 29 mars 1994. Expositions récentes : Saint-Amand-les-Eaux, musée municipal, 27 mars - 23 mai 1988 ; Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 24 septembre - 3 janvier 2005. Cf. Geneviève BECQUART, Françoise BALIGAND (dir), *Peintures, sculptures : XVII*[e]*-XVIII*[e] *siècles*, catalogue d'exposition, Saint-Amand-les-Eaux, musée des Beaux-Arts, 27 mars - 23 mai 1988, Lille : Association des conservateurs de la région Nord-Pas-de-Calais, 1988, p. 26-27, n° 8 ; Olivier LE BIHAN (dir.), *Goûts et saveurs baroques. Images des fruits et légumes en Occident,* catalogue d'exposition, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 24 septembre 2004 - 3 janvier 2005, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 2004, p. 18

100. Bernard J. RENCKENS, *Een ikonograpische aanvulling op Christus bij Martha en Maria van Pieter Aertsen*, dans *Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, t. 4, 1949, p. 30-39 ; Ardis GROSJEAN, *Toward an Interpretation of Pieter Aertsen's Profane Iconography*, dans *Konsthistorisk Tidskrift*, t. 43, 1974, p. 121-143 ; Keith P. F. MOXEY, *Erasmus and the Iconography of Pieter Aertsen's Christ in the House of Martha and Mary in the Boymans-van Beuningen Museum*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 34, 1974, p. 335-361 ; Andreas PRATER, *Christus und die*

prétexte à représenter des victuailles au premier plan où deux femmes qui s'affairent aux apprêts d'un repas, Marthe et une servante, sont occupées à embrocher des volatiles tandis qu'à l'arrière, dans une seconde pièce, se joue en abîme, en présence de personnages identifiables à certains des apôtres, l'épisode du dialogue entre le Christ et Marie. Le spectateur est le seul à pouvoir observer les deux scènes en même temps puisque Marthe, toute à la préparation de ces aliments « terrestres », ne regarde pas derrière elle, ignorant le vis-à-vis de Jésus et de sa sœur qui a fait le choix quant à elle de la nourriture « spirituelle ». Les différences de niveau marquées par la présence de doubles emmarchements, entre le premier plan et l'espace intermédiaire à l'arrière et entre ce dernier et la seconde pièce, soulignent cette distinction entre le siècle et le sacré, la vie profane et la vie religieuse. Cette réalité profane, superbement évoquée dans cette nature morte à figures, s'étale au regard du spectateur dans l'abondance des nourritures carnées (viandes, volaille, poissons), des légumes (choux, artichauts, panais), et des fruits (coings, raisins, prunes, melon). Sur la droite, telle une sorte de signature du peintre, un bouquet composé des traditionnelles anémones, roses cent feuilles et tulipes *Semper augustus* est fiché dans un vase posé sur l'extrémité d'un dressoir. On signalera, sur le même thème, une autre toile du peintre, elle-même non signée et hélas non localisée, mise en vente à Paris le 29 mars 1994[102] (fig. 18).

En guise de conclusion

De cet embryon de catalogue que nous avons limité aux seules œuvres conservées dans des collections publiques s'impose d'emblée un premier constat : la dette liant Michel Bouillon à la peinture anversoise est indéniable. Rubens, Jan Brueghel l'Ancien, Frans Snyders, Jan Philip van Thielen, bien plus encore Daniel Seghers, de tous ces maîtres, le peintre tournaisien s'est tour à tour inspiré à des degrés divers, reprenant aux uns, tel en particulier Frans Snyders, leur virtuosité descriptive dans l'évocation des éléments composant les natures mortes, aux autres des formules de mise en page ou des typologies élaborées dans le milieu anversois, ainsi à Jan Brueghel et Daniel Seghers, leur usage des fleurs pour encadrer les figures ou scènes bibliques, ou à Rubens et Jan Brueghel, le principe d'insertion de la Vierge à l'Enfant en buste dans une composition décorative. Cette filiation, qui touche l'ensemble de l'œuvre du peintre tournaisien, est telle que ne peut être exclue l'hypothèse d'une formation dans la grande ville brabançonne. Les archives de la gilde anversoise des peintres, sans doute, ne livrent à ce propos aucune confirmation[103], mais on ne manquera pas de rappeler que le registre de Saint-Luc de Tournai lui-même reste muet à propos de son apprentissage en cette ville, en sorte que l'on peut raisonnablement se demander si l'artiste n'aura pas suivi l'enseignement d'un maître hors de Tournai, à Anvers même ou ailleurs en Flandre, là où l'influence anversoise était prédominante. Il est vrai que les œuvres provenant d'Anvers ne devaient pas être rares sur le marché tournaisien ; les grands tableaux de Rubens, de Jordaens, de Martin De Vos, de Van Oost aujourd'hui encore à la cathédrale Notre-Dame, ou qui se trouvaient à l'origine en l'abbaye Saint-Martin, suffisent à faire foi de la large réception de la peinture anversoise dans la ville scaldienne, une réception dont on peut à bon droit supposer qu'elle ne se sera pas limitée à ces grandes compositions ecclésiastiques, mais aura touché également une clientèle bourgeoise et des œuvres d'une autre nature, à destination domestique celles-ci. On ne peut qu'être

Vorratskammer. Ein 'emblematisches' Bild Pieter Aertsens in Wien, dans *Festschrift für W. Messerer zum 60. Geburstag*, Cologne, 1980, p. 219-230 ; Kenneth M. CRAIG, *Pars ergo Marthae transit. Pieter Aertsen's Inverted Paintings of Christ in the House of Martha and Mary*, dans *Oud Holland*, t. 97, 1983, p. 25-39.

101. Keith P. F. MOXEY, *The 'Humanist' Market Scenes of Joachim Beukelaer : Moralising Exempla or 'Slices of Life' ?*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1976, p. 109-187 ; IDEM, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation*, New-York-Londres, 1977.

102. *Intérieur de cuisine avec Jésus, Marthe et Marie*, vers 1650-1670, huile sur toile, 144,5 x 233 cm, vente publique à Paris le 29 mars 1994.

103. Le peintre n'apparaît pas dans les documents qui concernent le métier des peintres d'Anvers : entrées en apprentissage, passages de la maîtrise du métier, etc. À ce propos : Philippe ROMBOUTS, Théodore VAN LERIUS, préfacé par Horst Karl GERSON, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche sint Lucasgilde onder zinspreuk "Wt ionsten versaemt"*, 2 volumes, Amsterdam : N. Israel, 1961.

intrigué à cet égard par la provenance de l'abbaye Saint-Michel d'Anvers du tableau, attribuable au peintre tournaisien, représentant *Jésus chez Marthe et Marie*, aujourd'hui au musée des Beaux-Arts d'Arras. Comment s'expliquer telle commande passée dans la ville brabançonne si ce n'est par les accointances qu'aura pu y conserver Michel Bouillon ?

Cette filiation anversoise, outre la question des modèles et des canaux d'inspiration, soulève d'autres questions, celle en particulier, s'agissant d'un centre assurément plus modeste tel que l'était alors Tournai, de l'organisation du travail et de l'éventuelle répartition des tâches au sein de l'atelier de l'artiste. Il n'y a plus à revenir sur cette question s'agissant d'Anvers où, ainsi qu'il a été démontré à propos de Rubens, de Jan Brueghel l'Ancien, de Daniel Seghers, de Frans Snyders et de bien d'autres, les artistes spécialisés pour certains dans l'exécution de tableaux de figures, pour d'autres dans la réalisation de compositions ornementales, étaient amenés, pour l'exécution de certaines œuvres, à unir leurs compétences[104]. Le cas bien connu de la collaboration de Rubens et de Jan Brueghel de Velours à qui l'on doit d'avoir popularisé le motif du cartouche floral n'est plus à rappeler[105]. En était-il pour autant de même à Tournai, dans un atelier tel que celui de Michel Bouillon ? L'observation attentive de ses compositions, de celles singulièrement associant scènes bibliques et guirlandes de fleurs, laisse entendre que non, révélant au contraire une nette cohérence de facture et de style. Rien là après tout que de très logique au regard d'une masse critique de la scène artistique tournaisienne que l'on sait avoir été incomparablement moins importante qu'à Anvers où la tendance était à la spécialisation des peintres. Mais ce fait devait entraîner une autre conséquence : quelque directement influencé qu'il ait pu être par des peintres tels Jan Brueghel l'Ancien et Daniel Seghers, Michel Bouillon a *de facto* été amené à aborder des genres très différents : natures mortes, trompe-l'œil, décors floraux, tableaux de figures et même de paysage. Au-delà d'un niveau de qualité d'exécution certes moindre par rapport aux productions de ces maîtres anversois, il en ressort une forme de synthèse qui, dans une phase plus tardive de son activité semble-t-il, évoluera vers des compositions plus amples et plus complexes, insérant dans des architectures classiques relevées de sculptures des bouquets de fleurs et des étals de fruits et de légumes, aux ambiances parfois étranges, presque métaphysiques. Telle n'est assurément pas là la moindre part de l'originalité de son œuvre, surtout si on le compare à celui de son concitoyen Jean-François de le Motte dérivant quant à lui de façon plus directe des compositions de l'Anversois Cornelis Gijsbrechts.

104. Susan MERRIAM, *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings. Still Life, Vision, and the Devotional Image*, Londres ; New York : Routledge, 2016, en particulier p. 53-56 (à propos de la spécialité des peintures de fleurs et guirlandes).

105. Anna T. WOOLLETT, Ariane VAN SUCHTELEN (dir.), *Rubens & Brueghel*, *op. cit.* en note 91.